

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Bakalářská práce
Helena Djabliková

Le concept du fantastique dans le roman québécois contemporain
Pojetí fantastična v současném quebeckém románu

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Studijní program: Filologie

Studijní obor: Francouzská Filologie

Praha 2020

Je voudrais vivement remercier doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D. pour la direction de mon mémoire de licence. Je n'exagère pas quand je dis que sans ses conseils et son soutien, je ne pourrais jamais l'accomplir.

De même, un grand merci appartient à ma famille qui a été merveilleusement patiente avec moi pendant ce long procès.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Dne 11. 4. 2020

Helena Djabliková

Déclaration

Je soussignée, Helena Djabliková, déclare avoir élaboré ce mémoire seule, en exploitant les références bibliographiques et les autres sources présentées ou citées selon la réglementation en vigueur et que ce mémoire n'a pas été utilisé dans le cadre d'autres études supérieures dans le but d'obtenir un autre diplôme ou une qualification équivalente.

Le 11 avril 2020

Helena Djabliková

Mots-clés

littérature québécoise, fantastique, illusion, transcendance, identité

Key words

Quebec literature, fantastic, illusion, transcendence, identity

Abstract

Le mémoire de licence s'intéresse à la question du fantastique dans la littérature québécoise contemporaine. Sur l'exemple concret du roman de Catherine Mavrikakis, *Le Ciel de Bay City*, il étudie la relation existante entre la réalité et l'imagination. Ce travail emprunte la notion du fantastique telle que Tzvetan Todorov l'a développée et analyse les limites ainsi que les spécificités de ce genre.

L'étude offre ensuite une comparaison avec des œuvres québécoises conçues analogiquement : *La Grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay et *Le Maître de jeu* de Sergio Kokis.

Abstract

The bachelor thesis focuses mainly on the subject of fantastic in contemporary Quebec literature. With the example of *Le Ciel de Bay City*, a novel by Catherine Mavrikakis, it studies the relation between reality and imagination. This work adopts the notion of fantastic launched by Tzvetan Todorov and it analyses the limits, as well as the particularities of this genre.

Furthermore, this study offers a comparison with similarly created works of Quebec literature: *La Grosse femme d'à côté est enceinte* (*The Fat Woman Next Door is Pregnant*) by Michel Tremblay and *Le Maître de jeu* by Sergio Kokis.

Table des matières

1. Le fantastique québécois.....	6
1.1 La définition du fantastique.....	6
1.2 Le fantastique au Québec	8
2. Les trois romans étudiés.....	10
2.1 Michel Tremblay : sur les traces de la tradition québécoise.....	10
2.1.1 Introduction au roman.....	10
2.1.2 Les personnages surnaturels	10
2.1.3 Du merveilleux au fantastique	13
2.1.4 Devant le surnaturel	14
2.1.5 Le fantastique.....	16
2.2 Sergio Kokis : <i>Le Maître de jeu</i>	17
2.2.1 Présentation des personnages.....	17
2.2.2 Le jeu	18
2.2.3 Le surnaturel	20
2.2.4 Le fantastique.....	21
2.2.5 La pluralité des lectures	24
2.3 Catherine Mavrikakis : <i>Le Ciel de Bay City</i>	25
2.3.1 L'atmosphère du roman	25
2.3.2 Les cauchemars	27
2.3.3 L'identité dissimulée.....	28
2.3.4 Les personnages surnaturels	29
2.3.5 La rupture.....	30
2.3.6 Les personnages fantastiques.....	32
2.3.7 L'hésitation	34
2.3.8 La conclusion.....	34
3. Pour une comparaison des trois œuvres.....	36
3.1 La classification des romans étudiés	36
3.1.1 « Les thèmes du je ».....	36
3.1.2 « Les thèmes du tu »	37
3.1.3 La conclusion	39
3.2 Le nouveau fantastique.....	40
4. Bibliographie.....	43
4.1 Bibliographie primaire.....	43
4.2 Bibliographie secondaire	43

1. Le fantastique québécois

1.1 La définition du fantastique

Tout d'abord, il nous faut introduire le fantastique. Pour ce faire, nous allons avoir recours à Tzvetan Todorov qui le définit de la manière suivante : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹. »

Cette hésitation concerne avant tout le personnage fantastique² : c'est lui qui l'éprouve dans le cadre de la narration. Or, ce personnage ne doit pas être le seul à hésiter car, dans la mesure où le lecteur arrive à s'identifier avec lui, celui-ci peut aussi devenir un « être » hésitant.

Ainsi, afin que le lecteur puisse participer à cette hésitation, le personnage fantastique doit assumer le rôle du narrateur de l'œuvre fantastique — en effet, « la première personne “racontante” est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage [...] »³ Grâce à cette proximité, le lecteur peut ensuite reprendre à son compte toutes les émotions qu'il trouve chez ce personnage : l'incrédulité, l'horreur, et surtout — l'hésitation.

La plupart des œuvres fantastiques obéissent à ce scénario et les quelques exceptions peuvent être considérées comme des cas qui « s'éloignent du fantastique⁴. » Ainsi, nous pouvons établir que, pour une plus grande efficacité du genre, la narration doit être confiée au personnage fantastique.

De même, le fantastique « exige un certain type de lecture⁵ ». Effectivement, pour le faire fonctionner, le lecteur doit rester ancré dans un univers réaliste⁶ car sinon, il glisserait « ou dans l'allégorie ou dans la poésie⁷ ».

Par ces remarques, nous avons brièvement résumé les règles principales du genre fantastique. Nous devons pourtant aller plus loin et mentionner le scepticisme de Todorov quant à l'avenir de ce genre. En effet, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, il indique que le temps moderne n'a plus besoin du

¹ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

² Joël Malrieu. *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992, p. 53 : « le personnage fantastique ».

³ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ *Ibid.*, p. 29 : « un être qui ne connaît que les lois naturelles ».

⁷ *Ibid.*, p. 165.

fantastique : la société a déjà rompu de nombreux tabous et n'est donc plus obligée de cacher les « choses dont il ne faut pas parler » derrière le masque du surnaturel⁸.

D'après Todorov, les nouvelles de Maupassant sont alors « les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre⁹ », car, pour ce qui est du fantastique qui suit, il estime que les règles principales n'y sont plus respectées.

À titre d'exemple, il se sert de *La Métamorphose* de Kafka, dont l'histoire « se distingue fortement des histoires fantastiques traditionnelles¹⁰ ». Ainsi, bien que ce soit encore le personnage fantastique à qui la narration est confiée, celui-ci n'obéit plus aux « lois naturelles¹¹ » : au tout début de la narration, Grégoire Samsa n'est nullement « surpris » par sa transformation en insecte¹².

Par conséquent, le lecteur a du mal à s'identifier au protagoniste, puisque les règles traditionnelles du genre ne sont plus respectées :

Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *La Métamorphose* part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours du récit, un air de plus en plus naturel ; et la fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel¹³.

Certes, le roman de Kafka dévie fortement par rapport au fantastique traditionnel. Pourtant, cet exemple semble être l'unique référence dans le raisonnement de Todorov : celui-ci ne développe pas la particularité de cette « littérature nouvelle¹⁴ » mais la mentionne uniquement pour l'opposer au véritable objectif de son étude, qui est « le fantastique des temps anciens ».

Pour analyser le fantastique contemporain, nous allons donc nous appuyer davantage sur les travaux de Joël Malrieu, qui est un autre théoricien du genre.

⁸ *Ibid.*, p. 169 : « la psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique. »

⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *Ibid.*, p. 177 : « la chose la plus surprenante est précisément l'absence de surprise ».

¹³ *Ibid.*, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

1.2 Le fantastique au Québec

Jusque-là, nous avons traité de la théorie du fantastique. L'objectif de cette étude est pourtant le fantastique francophone québécois et nous devons ainsi étudier la particularité du genre dans le cadre du Canada.

Tout d'abord, il faut souligner que le genre fantastique remonte aux débuts de la littérature québécoise. En effet, nous pouvons trouver ses traces dans *L'Influence d'un livre*¹⁵ qui, ayant été publié en 1837, est considéré comme le tout premier roman québécois. Le texte contient de nombreuses légendes, de même que des histoires folkloriques qui renvoient toutes au surnaturel. Notons toutefois que, parallèlement, le roman présente des événements de l'histoire nationale : ainsi, l'élément surnaturel y sert notamment à produire une certaine tension, un certain suspense que la narration exige.

Le Québec est une province traditionnellement catholique¹⁶ : effectivement, c'était la religion des premiers colons français. Dans la société québécoise, le catholicisme exerçait alors une influence considérable et, pendant plusieurs siècles, les religieux représentaient l'unique intelligentsia du pays, ainsi que l'unique source d'informations pour la population.

De plus, pour maintenir le loyalisme de leurs brebis, pour assurer leur « bonne conduite », l'Église encourageait l'ignorance : toute tentative de pensée indépendante était condamnée comme une action immorale voire hérétique.

Ainsi, avec des sources d'information limitées, le Québec était un endroit idéal pour l'épanouissement des croyances populaires :

Les croyances populaires y tiennent une place importante et deviennent la source des légendes qui inspireront à leur tour comme matière authentique le conte fantastique naissant. L'apparition du phénomène surnaturel dans les contes est reliée aux préceptes de la religion catholique, se rattachant à la pratique ou plutôt non-pratique du culte. Ainsi, le loup-garou est un mécréant qui n'a pas fait ses Pâques depuis sept ans [...] ¹⁷

En effet, c'est la société québécoise elle-même qui a facilité la formation et l'épanouissement du genre fantastique dans la région : l'être surnaturel, tout comme le

¹⁵ Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé. *L'Influence d'un livre*. Québec, 1837.

¹⁶ Klára Ležatková. *À travers le miroir du merveilleux. Les romans du pays incertain de Jacques Ferron*. Brno, Masarykova univerzita, 2014, p. 101 : « Pendant longtemps, l'Église catholique exerce une influence sensible sur la population canadienne-française. »

¹⁷ *Ibidem*.

non-croyant, était à craindre, car c'était lui qui s'éloignait de la foi et se rapprochait ainsi du diable.

De même, le fantastique permettait au lecteur de vivre une situation interdite, de connaître une expérience extraordinaire qu'il n'oserait jamais explorer dans la vie réelle¹⁸. Pourtant, l'Église a souvent percé la dissimulation du fantastique et ces œuvres n'échappaient pas à la censure¹⁹.

Comme nous pouvons le supposer, le fantastique québécois contemporain est bien différent. Tout d'abord, il n'a plus besoin de dissimuler pour aborder des « sujets secrets » : cette nécessité traditionnelle s'est pratiquement effacée à notre époque.

En effet, le fantastique a vécu une transformation complète car, grâce à la modernisation du Québec réalisée dans les années 1960²⁰, le genre a connu la liberté totale d'explorer ses possibilités. Ainsi, le surnaturel pouvait enfin aborder des univers très différents, limités seulement par l'imagination et le désir du narrateur.

Par conséquent, nous ne pouvons déterminer aucune évolution générale de la création fantastique québécoise contemporaine — chaque auteur y « module le fantastique à sa guise²¹ » et le genre suppose ainsi une créativité très diversifiée.

En parlant du fantastique québécois contemporain, nous devons de même préciser ce que veut dire ce « québécois », car ce mot peut s'avérer trompeur. En réalité, cette littérature regroupe un grand nombre d'auteurs de nationalités diverses et mélange ainsi des influences québécoises et étrangères, comme nous allons le constater dans nos analyses des trois romans étudiés.

¹⁸ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 167 : « La pénalisation de certains actes par la société provoque une pénalisation qui s'exerce chez l'individu même, lui faisant défense d'aborder certains thèmes tabous. »

¹⁹ Ibidem : « La couleur fantastique n'a [...] pas toujours sauvé les œuvres de la sévérité des censeurs [...] »

²⁰ Klára Ležatková. *À travers le miroir du merveilleux. Les romans du pays incertain de Jacques Ferron*. Op. cit., p. 102 : « Le renouveau du genre fantastique arrive avec la Révolution tranquille dans les années 1960 [...] »

²¹ Ibidem.

2. Les trois romans étudiés

2.1 Michel Tremblay : sur les traces de la tradition québécoise

2.1.1 Introduction au roman

La grosse femme d'à côté est enceinte de Michel Tremblay a été publié en 1978. Le roman décrit la vie des habitants du Plateau Mont-Royal, un quartier de Montréal, durant la journée du 2 mai 1942. Le texte se concentre notamment sur les aventures de la famille de Victoire, femme qui vit avec ses enfants et petits-enfants dans un appartement de la rue Fabre. La grosse femme, qui donne le nom au roman, est la belle-fille de Victoire. Comme de nombreux autres personnages du roman, elle est devenue obèse et, de plus, enceinte, ce qui fait qu'elle reste « clouée à son fauteuil²² » depuis deux mois. Elle souffre secrètement²³, notamment parce qu'elle se sent jugée à cause de sa grossesse survenue à un âge considéré comme trop avancé par la société. Sa belle-sœur Albertine va jusqu'à se montrer grossière à son compte : « À leur âge, franchement ! [...] Des fois, j'me demande si chus pas entourée par une gang de cochons²⁴... »

En dehors des événements concernant la grosse femme, la narration touche, d'une manière ou d'une autre, à la vie et aux habitudes de nombreux autres personnages. L'ensemble de la narration est « couronné » par une présence mystérieuse d'êtres surnaturels que nous allons analyser dans la suite du texte.

2.1.2 Les personnages surnaturels

Dans la toute première scène, le lecteur découvre trois sœurs assises sur leur balcon : « Rose, Violette et Mauve tricotaient²⁵. » Le fil avec lequel elles tricotent indique le rôle symbolique des personnages. Cet indice mène à une inspiration concrète : aux Moires de la mythologie grecque. Les Moires sont trois déesses qui maîtrisent successivement la naissance, la vie et la mort des humains à travers le fil²⁶.

²² Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Montréal : Leméac, 1995 [1978], p. 44.

²³ *Ibid.*, « la grosse femme éclatait en sanglots », p. 44 ; « une crise [...] la secouait pendant quelques minutes, libérant des flots de larmes », p. 203.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ Gabriella Pironti – Vinciane Pirenne-Delforge. *Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte*. Études de Lettres. Lausanne, 2011, paragraphe 2 : « trois inflexibles déesses,

Pour chaque nouveau-né, le fil attribué est « précis, censé correspondre à l'identité²⁷ » de celui-ci. Les Moires indiquent alors la durée de la vie, ainsi que le sort des humains²⁸.

Après l'apparition des sœurs, leur mère, Florence, arrive sur le balcon. Elle ne participe pas au tricotage, mais semble superviser le travail de ses filles. Revenant à la mythologie grecque, nous constatons que l'une des généalogies indique que les Moires sont les « filles de la Nuit²⁹ ». En effet, les tricoteuses semblent accoutumées à l'obscurité : « Leur balcon était plongé dans le noir mais leurs mains retrouvaient automatiquement les gestes³⁰. » Il est alors possible d'observer une certaine analogie entre Florence et la nuit. Or, de la narration, nous relevons aussi une autre ressemblance qui, loin de contredire la similitude à la nuit, augmente plutôt la complexité de ce personnage.

Le roman présente sept femmes enceintes. Ces grossesses nous ramènent encore une fois à la tradition grecque où, au moment de l'accouchement d'un enfant, la présence de la puissance divine d'Ilithyie était nécessaire³¹. En effet, seule la présence d'Ilithyie indiquait que l'arrivée d'un bébé pouvait avoir lieu. Il n'y a pourtant aucun accouchement dans l'ensemble du roman.

Pendant cette attente, Florence et ses filles passent leur temps à observer les habitants du quartier. Certes, à travers les femmes enceintes, nous suivons un rapprochement entre les Moires et Ilithyie³² : la tâche d'Ilithyie commence par l'accouchement de l'enfant, tandis que les Moires la relaient par leurs soins relatifs au reste de la vie de celui-ci.

Les Moires déterminent alors la vie de même que la mort. Et sans être interprétées comme des personnages négatifs, elles doivent être considérées comme des

maîtresses du destin [...] orientent l'existence humaine à la naissance et en coupent matériellement le fil une fois son terme achevé ».

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ Pour compléter notre propos, ajoutons que ces déesses sont aujourd'hui mieux connues comme les Parques, nom qui leur a été donné par les Romains.

²⁹ Gabriella Pironti – Vinciane Pirenne-Delforge. *Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte*. Op. cit., p. 97.

³⁰ Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Op. cit., p. 286.

³¹ Gabriella Pironti – Vinciane Pirenne-Delforge. « Ilithyie au travail : de la mère à l'enfant ». In : *Mères et maternités en Grèce ancienne*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Daedalus, 2013, paragraphe 2 : « cette puissance divine se retrouve associée à l'enfantement et aux douleurs qui l'accompagnent ».

³² *Ibid.*, paragraphe 17 : « L'association entre les Moires et Ilithyie est bien présente dans la tradition grecque ».

êtres susceptibles de donner « tant le bien que le mal³³ ». Le lecteur ne se trouve donc pas confronté à la présence d'un surnaturel uniquement bénéfique et il doit rester sur ses gardes devant la puissance des Moires.

La narration ne se contente pourtant pas de références mythologiques. Pour parachever l'analyse des tricoteuses, regardons la nature de leurs noms : chacun (Rose, Violette et Mauve) indique une couleur. En considérant ces noms comme les couleurs qu'ils représentent, il est possible de les classer de la plus claire à la plus foncée ainsi : rose – mauve – violette.

Les Moires peuvent être classées également par leurs rangs respectifs, chacune s'occupant de sa « *moira*³⁴ » : Klotho (la naissance) – Lachésis (la durée de la vie) – Atropos (la mort)³⁵. La possibilité d'une attribution de rôles précis aux tricoteuses est soutenue par un passage concret du roman. Dans cet extrait, Florence adresse la parole à sa fille Violette : « “T’as tricoté la mort de quelqu’un d’autre.”³⁶ » Ainsi, Violette, dont le nom représente la couleur la plus foncée de l'ensemble, détermine la mort de quelqu'un. Elle assume le rôle d'Atropos.

Les personnages surnaturels, les trois tricoteuses et leur mère Florence, observent l'ensemble du quartier, mais ces femmes s'intéressent notamment à la famille de Victoire. Le narrateur n'explique pas par quoi la famille avait mérité cette attention : « Elles qui avaient gardé la famille de Victoire depuis ses origines et qui la garderaient jusqu'à son extinction. Pourquoi ? Quelle importance³⁷ ? »

Pourtant, aucune explication n'est peut-être nécessaire. Dans la nature même des Moires, il y a un rapport avec la famille. Elles sont les maîtresses de la vie et du sort de l'individu, mais elles veillent aussi à la « continuité de la communauté familiale³⁸ ». Leur tâche s'élargit au niveau de la famille.

Certes, la famille de Victoire joue un rôle privilégié dans la narration : l'intérêt pour cette famille s'étend à tout un cycle, celui des « Chroniques du Plateau-Mont-Royal » que ce livre introduit. Étant donné qu'il s'agit d'une famille exemplaire, la seule à voir ses générations se développer dans la narration, il n'est pas surprenant

³³ Gabriella Pironti – Vinciane Pirenne-Delforge. *Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte*. Op. cit., p. 98.

³⁴ *Ibid.*, p. 95 : « *moira*, “la part” ».

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

³⁶ Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Op. cit., p. 246.

³⁷ *Ibid.*, p. 179.

³⁸ Gabriella Pironti – Vinciane Pirenne-Delforge. *Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte*. Op. cit., p. 103.

qu'elle attire l'intérêt des personnages surnaturels présents. Les tricoteuses veillent sur la famille.

Or, ce n'est pas seulement le soir que ces quatre femmes se trouvent dans l'obscurité. Comme si elles étaient voilées, depuis le matin sur leur balcon, elles sont invisibles à des passants dans la rue. Elles étudient tout le quartier sans que les personnages qu'elles observent s'en rendent compte. Un événement advient pourtant et cet état est rompu : c'est le moment où le surnaturel et le naturel sont confrontés.

2.1.3 Du merveilleux au fantastique

Le motif surnaturel que nous avons vu jusqu'à présent ressemble à un conte de fées. Florence et les tricoteuses attendent l'arrivée d'un bébé : « Rose, Violette et Mauve tricotaient des pattes de bébés³⁹. » Les naissances des enfants des sept femmes enceintes sont anticipées — les tricoteuses sont prêtes à se mettre auprès du berceau et à indiquer le sort d'un nouveau-né. Dans ce contexte, l'observation des habitants par ces femmes surnaturelles semble être une sorte de distraction destinée à meubler l'attente.

Dans le roman, ce conte de fées est juxtaposé à un monde complètement différent, inspiré par le monde réel. Certes, à cause d'une certaine « hybridation des genres⁴⁰ » historique, la littérature québécoise n'exige pas une délimitation précise entre le naturel et le surnaturel. De même, dans notre narration, les deux mondes coexistent l'un à côté de l'autre. Enfin, c'est le lecteur qui doit déterminer s'il s'agit du merveilleux ou non : « Le lecteur du texte merveilleux s'attend à la présence du surnaturel qui ne le choque point, ne le bouleverse guère ni ne l'étonne⁴¹. » Nous pouvons caractériser ainsi l'ensemble de la tradition littéraire québécoise, mais c'est la perception subjective du lecteur qui a le dernier mot.

L'hésitation au sujet du merveilleux s'arrête à un point précis. Il s'agit d'un événement qui marque une rupture dans la narration : les personnages surnaturels sont confrontés à des personnages non-surnaturels. Le voile qui séparait jusque-là les deux mondes est levé.

³⁹ Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Op. cit., p. 9.

⁴⁰ Klára Ležatková. *À travers le miroir du merveilleux. Les romans du pays incertain de Jacques Ferron*. Op. cit., p. 106.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

Au sein d'un univers merveilleux, la lecture suit les règles d'un monde surnaturel et n'exige pas d'explication rationnelle. Or, le contact entre le monde naturel et le monde surnaturel bouleverse cet équilibre : du côté du monde naturel, des explications deviennent nécessaires. Seuls certains personnages sont capables de percevoir le surnaturel. Bien évidemment, le lecteur cherche des indices qui expliqueraient cet état des choses, mais il n'en trouve pas. Il ne peut alors pas trancher nettement sur ce qu'il voit et cette hésitation le mène jusqu'au fantastique : « La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique⁴². » Le lecteur s'éloigne du merveilleux et entre dans le fantastique.

Mais avant d'analyser le fantastique dans la narration, arrêtons-nous sur les personnages qui le rendent possible : Marcel et Josaphat-le-Violon. La communication de ces deux personnages avec le surnaturel va ensuite nous aider à déterminer la nature du fantastique.

2.1.4 Devant le surnaturel

Commençons par Marcel, un garçon qui parle mal et est « tellement petit pour ses quatre ans⁴³. » Ce personnage est intéressant, notamment à cause de sa perception du milieu dans lequel il évolue.

Il a une imagination intense, notamment en ce qui concerne sa grand-mère Victoire : « Allait-elle le battre, le tuer, le manger⁴⁴? ». De même, il craint les sons qu'elle produit : « elle se mettait à produire des sons [...] qui terrorisaient littéralement le petit garçon⁴⁵ » ; « le bruit de succion de la chasse d'eau rendait Marcel presque fou de peur⁴⁶ ». Et si le lecteur était incertain devant la réalité, s'il se demandait si cette crainte était justifiée ou non, le narrateur évoque les autres petits-enfants de Victoire que ces sons « auraient fait rire⁴⁷ ». Ainsi, nous comprenons la peur de Marcel comme injustifiée. Or, elle n'en est pas moins réelle pour Marcel lui-même.

Ce n'est pourtant pas uniquement l'horreur de sa grand-mère qui provoque cette imagination. Pour nous appuyer sur un autre exemple, dans la narration, nous assistons à une scène lors de laquelle les enfants appellent une voisine, Mme Brassard, « les yeux

⁴² Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 35.

⁴³ Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Op. cit., p. 22.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

dans le rideau⁴⁸ » parce qu'elle est constamment plantée derrière le rideau. Marcel, quant à lui, comprend l'expression littéralement et il est terrorisé par l'idée de véritables yeux cousus dans un rideau.

L'intensité des émotions de Marcel est souvent nourrie par son imagination qui court à pleine vitesse. Mais n'est-ce pas un phénomène commun à tous les petits enfants ?

La particularité de l'univers de Marcel s'avère mieux compréhensible face au surnaturel — quand il rencontre les tricoteuses et leur mère. Dans la scène, il est le seul d'un groupe de personnages à voir clairement ces femmes et il s'adresse à la mère, Florence : « Il s'appuya contre la clôture et parla d'une voix cassée. "Plessis est ben malade, madame"⁴⁹. » Une émotion forte dans la « voix cassée » de Marcel est évidente. Mais ce n'est pas à cause de la présence du surnaturel : Marcel est simplement bouleversé de voir son ami blessé. Par contre, les personnages surnaturels ont un effet rassurant sur lui : « Marcel sourit aux quatre femmes⁵⁰ [...] »

Dans *Le Fantastique* de Malrieu, nous pouvons trouver une explication : « Lorsque l'enfant entre en contact avec le phénomène [surnaturel], celui-ci ne lui paraît nullement mystérieux ou inquiétant ; il l'intègre à son propre univers imaginaire⁵¹ [...] » Par conséquent, l'univers de Marcel ne distingue pas le naturel du surnaturel.

Enfin, nous arrivons à Josaphat-le-Violon, le frère de Victoire. Tout comme Marcel, Josaphat vit dans un monde un peu à part, entre la rêverie et la réalité. Son imagination est palpable dans ses histoires « où se mêlaient si intimement le vrai et le faux⁵² ». Dans l'histoire du soir où il a obtenu son travail de monter la lune sur le ciel⁵³, il confond des souvenirs de son enfance avec un univers imaginaire — pour lui, c'est la même chose. Il ne semble plus y voir de limite entre les deux mondes. L'incorporation de l'un dans l'autre est même renforcée par des formulations poétiques que le héros se plaît à y disperser : « j'me jette dans la noirceur... On aurait dit que je rentrais dans l'eau...⁵⁴ »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Joël Malrieu. *Le fantastique*. Op. cit., p. 63.

⁵² Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Op. cit., p. 262.

⁵³ *Ibid.*, pp. 246–255.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 248.

Au cours de la narration, nous trouvons également une confrontation de Josaphat-le-Violon avec le surnaturel. Quand il était petit, Josaphat avait connu une expérience similaire à celle de Marcel : « quand tu rentrais dans 'maison en disant que les femmes d'à côté faisaient le' confiture pis que chaque fois, même si *parsonne était jamais resté dans c'te maison-là*, ça se mettait à sentir la confiture⁵⁵ ». Cet événement confirme la vision de Marcel. Toutefois, nous avons suffisamment d'espace pour le doute : ne s'agit-il pas d'une folie qui court dans la famille ? Dans tous les cas, l'hésitation demeure.

Pour bien élucider la réaction de Josaphat face au surnaturel, nous allons mentionner la scène suivante entre Josaphat et Florence: « il lui fit un galant salut auquel elle répondit par un sourire complice⁵⁶. » Auprès de ces femmes, il se comporte avec une insouciance semblable à celle de Marcel, avec une légèreté qui indique qu'il ne les redoute pas. La rencontre est amicale et elle confirme que nous sommes loin d'un fantastique violent.

2.1.5 Le fantastique

Todorov insiste sur le fait que le fantastique a besoin d'une hésitation : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁵⁷. » Or, dans le cas de ce roman, ce n'est pas Marcel ou Josaphat-le-Violon qui hésitent. Ces deux personnages semblent « compléter » et renforcer le surnaturel. Pour partager son trouble, le lecteur doit alors s'appuyer ailleurs — sur la méfiance des personnages qui n'ont pas été inclus dans la révélation du surnaturel : « Philippe haussa les épaules. “ Maudit fou ! ”⁵⁸ » Ainsi, l'hésitation du lecteur peut persister.

De même, la proximité soudaine des personnages surnaturels nous fait penser à la nature des Moires : la menace d'une mort possible ne peut plus être ignorée. Le malheur arrive enfin, mais il n'est pas tragique : « Ti-Lou mourut debout comme elle l'avait souhaité⁵⁹. » Cette femme, Ti-Lou, était âgée et malade. De plus, elle est morte de la manière dont elle « avait souhaitée » disparaître. Les Moires accomplissent leur

⁵⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 255

⁵⁷ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 29.

⁵⁸ Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Op. cit., p. 222.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 246.

tâche sans avoir recours à la violence. La perception de leur rôle peut alors rester neutre.

Ainsi, la crainte d'un fantastique néfaste ne se confirme pas. Le lecteur ne trouve pas d'élément véritablement bouleversant dans ce fantastique : aucun choc, aucune épouvante. Pour ces raisons, le roman ne devrait pas être considéré comme un « véritable » roman fantastique. Cela dit, le fantastique complète la description sociologique du quartier et co-détermine la tonalité du roman, sans toutefois le dominer totalement.

2.2 Sergio Kokis : Le Maître de jeu

2.2.1 Présentation des personnages

Le Maître de jeu de Sergio Kokis est un roman fantastique, publié pour la première fois en 1999. Nous allons le présenter par l'intermédiaire des trois personnages principaux.

Tout d'abord, la narration introduit Ivan Serov, un homme solitaire qui vient de quitter sa vocation théologique : « L'abandon de mon poste de professeur suppléant en théologie et de mes projets d'études avait été accueilli avec perplexité par les gens de l'université⁶⁰. » Peu de temps après cette décision inattendue, Ivan commence à être confronté au surnaturel.

Dans le roman, c'est Lucien qui représente ce surnaturel. Il est omniscient, il accomplit de « petits miracles⁶¹ » et il se présente comme une incarnation de Dieu⁶². Toutefois, comme pour éviter un malentendu, il s'empresse de préciser qu'il n'est pas un bon Dieu : « Pour ce qui est de l'épithète "bon", je me dégage de toute responsabilité⁶³. »

Or, malgré des allusions à son mauvais caractère, Lucien peut aussi être sympathique. Dans sa communication avec Ivan, il se comporte souvent comme un ami : « Ivan, détends-toi [...] Viens t'asseoir et n'aie pas peur. [...] je ne te veux

⁶⁰ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Montréal : XYZ, 1999, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 34 : « je suis parfois Lucien lorsque je m'incarne. ».

⁶³ *Ibidem*.

aucun mal⁶⁴. » Et, loin d'insister sur sa position distinguée, Lucien se sert d'un langage familier : « j'y vais sinon je pisserai dans mes culottes⁶⁵. »

La supériorité de Lucien est pourtant toujours évidente et même dans ces entretiens amicaux, l'égalité entre les deux personnages n'est qu'illusoire⁶⁶. Ainsi, le fait que Lucien cherche à s'approcher d'Ivan semble motivé. Au fur et à mesure, le lecteur essaie alors de deviner les véritables intentions de Lucien. En même temps, sa prudence, de même que celle d'Ivan, est amplifiée par des témoignages accidentels de l'impatience de Lucien : « De toute façon, je peux t'annihiler à tout moment⁶⁷. »

Le troisième personnage important à la narration est Tiago Cruz. Un peu à part les événements surnaturels, c'est enfin son histoire qui assure la cohésion de la narration. Tiago, un ancien prisonnier politique qui avait été « torturé dans une geôle de son pays pendant de longs mois⁶⁸ », mène des entretiens avec Ivan où il parle de son passé douloureux. C'est son histoire qui introduit le thème qui sera développé à travers la narration : « l'abjection est le sujet principal car le tortionnaire entend réduire le torturé à la soumission et à l'abjection les plus complètes⁶⁹. »

2.2.2 Le jeu

Peu à peu, Lucien fait allusion à un jeu qu'il veut entamer avec Ivan. Ce jeu, il le présente comme un exercice d'érudition : « Mon jeu avec toi est [...] purement intellectuel, artistique en quelque sorte⁷⁰. » Or, plus tard dans le livre, le lecteur apprend que le terrain de ce jeu, c'est la narration elle-même : « mon jeu est ma fiction [...] mais du genre réalité⁷¹ ». Ainsi, le sentiment qu'Ivan a d'être « comme pris au piège⁷² » devient justifié⁷³.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40 : « ton intimité n'a pas de secrets pour moi ».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ Lise Gauvin – Jean-Pierre Bertrand. *Littératures mineures en langue majeure*. Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 111.

⁷⁰ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 40.

⁷¹ *Ibid.*, p. 198.

⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁷³ *Ibid.*, p. 198 : « Toi, Ivan, comme le restant de ce qui existe, tu es mon personnage ».

L'être surnaturel, celui qui avait tout soigneusement conçu, est placé au sein du jeu⁷⁴. Mais son rôle de pion⁷⁵ n'est qu'une illusion, car il ne renonce pas en même temps à être le maître de ce jeu⁷⁶. Son emplacement auprès des autres pions dissimule toutefois un peu l'inégalité entre leurs rôles.

Ce maître surnaturel a un côté sinistre et son omnipotence devient alors effrayante. Il ne cherche qu'à jouer, à s'amuser : « Je suis venu ici [...] par curiosité, pour me divertir⁷⁷. » Et ce qui l'amuse, c'est la soumission absolue.

Tiago, lui aussi, fait partie du jeu de Lucien. Toutefois, son rôle ne s'explique qu'à la fin de la narration. La dernière partie du livre dévoile qu'un être surnaturel était présent à la torture de Tiago : « il se prenait pour le bon Dieu. Selon moi, c'était plutôt le démon⁷⁸ ». Tout à côté de son tortionnaire, le colonel Figueiredo, ce personnage « allait et venait à sa guise. Son uniforme changeait⁷⁹ » et les autres ne lui « prêtaient aucune attention⁸⁰ », comme s'il n'était pas là.

Dans le cahier de Tiago⁸¹, le lecteur apprend aussi que, pour une raison encore inconnue de lui, cet être surnaturel insiste à ce que Tiago se suicide⁸². Ce désir, c'est l'objectif du jeu entier — il s'agit de détruire complètement un homme en le menant à bout, à un point où il ne puisse plus lutter contre le maître et préfère renoncer à sa vie.

Or, la soumission de Tiago devient difficile⁸³ et, afin d'y réussir, Lucien doit se servir d'Ivan. Le rôle d'Ivan est ainsi révélé et le lecteur apprend que les deux personnages, Ivan et Tiago, appartiennent au même jeu.

Ces deux pions sont alors subordonnés à Lucien, même si leurs rôles dans le jeu diffèrent : tandis qu'avec Tiago, l'être surnaturel se comporte très cruellement, avec Ivan, il mène un jeu plus subtil, profitant notamment du caractère de celui-ci. Dans les nombreux débats savants avec lui, Lucien démontre son extrême érudition que Ivan cherche ensuite désespérément à égaler : « Ma vanité avait été exacerbée lorsque j'avais vu que les premiers propos de Lucien allaient dans le sens de mes

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 198-199 : « je me permets aussi de petites incursions dans la fiction en tant que personnage ».

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47 : « je veux [...] jouer un peu le rôle du pion ».

⁷⁶ *Ibidem* : « je suis l'unique maître de ce jeu ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 256.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 253-259, partie du livre qui correspond au chapitre 12.

⁸² *Ibid.*, p. 258 : « son désir de me voir mourir par mes propres mains ».

⁸³ *Ibid.*, p. 256 : « je tenais de durer, rien que pour m'opposer à lui ».

propres réflexions. Je me sentais alors si gonflé⁸⁴ ». C'est alors la vanité qui encourage Ivan, en même temps qu'elle ne lui permet pas de voir que Lucien se sert de lui. Le succès des tentatives de Lucien est confirmé quand Ivan cesse de considérer son interlocuteur comme une menace : « Lucien m'apparaissait comme une sorte de simple camarade [...] »⁸⁵ »

Poussé par sa vanité⁸⁶, se croyant plus savant, il force Tiago à « affronter sa situation⁸⁷ ». Ivan dépasse ainsi le rôle du pion et met à nu sa volonté d'avoir Tiago sous contrôle — il ne peut plus être considéré uniquement comme une victime. Il cesse de voir l'homme concret derrière son histoire⁸⁸ et, sans même s'en rendre compte, c'est à cause de lui que Tiago succombe enfin. De même, en participant à la domination de Tiago, Ivan se rapproche de Lucien.

2.2.3 Le surnaturel

Mais ce n'est pas uniquement Lucien qui représente le surnaturel. Certes, il affirme qu'il est Dieu, il indique pourtant aussi qu'il n'est qu'une des formes de ce Dieu : « je suis parfois Lucien lorsque je m'incarne⁸⁹ ».

Cette hypothèse peut être confirmée par Sonia, la serveuse dont Ivan est tombé amoureux. Quand elle disparaît sans traces, Ivan comprend qu'elle aussi était une incarnation de ce Dieu⁹⁰.

Un troisième élément surnaturel peut être repéré dans la narration elle-même : il s'agit d'un narrateur inconnu qui surgit dans quatre passages du livre⁹¹. À chaque fois, il observe Ivan de près⁹², dans la plus grande intimité corporelle et mentale, prouvant ainsi sa propre nature omnisciente : « Ils avaient alors fait l'amour [...] Tout cela avait beaucoup excité Ivan⁹³. » Mais il ne s'agit ni de Lucien ni de Sonia qui sont, tous les deux, décrits à la troisième personne.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 62 : « j'ai simplement cru qu'il avait tout compris de travers et que, sans habitude philosophique, il était dans l'erreur par ignorance ».

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 13 : Ivan considère Tiago notamment comme une « réflexion morale ».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 250 : « j'aurais pardonné même votre déguisement en Sonia »

⁹¹ *Ibid.*, pp. 25-35, 38-55, 75-99, 135-166.

⁹² *Ibid.*, p. 25 : « Ivan Serov se trouvait attablé au fond du bar [...] ».

⁹³ *Ibidem*.

Ce narrateur omniscient, qui ne poserait pas de problème dans une lecture « réaliste », devient ici déconcertant : avec des êtres surnaturels dans la narration, il produit l'impression d'être surnaturel lui aussi. Le lecteur hésite alors s'il ne s'agit pas de cet être surnaturel qui se trouvait à l'origine de Lucien et de Sonia, cette fois-ci resté non-incarné.

Bien que Lucien affirme son engagement dans la narration⁹⁴, ce n'est qu'avec cette possible transgression au sein de la narration que le lecteur peut enfin comprendre le champ d'action du surnaturel. La potentialité que cet être surnaturel participe à la narration approfondit le sentiment du lecteur d'être « observé », un sentiment déjà introduit par Lucien.

Le lecteur peut aussi trouver un rapprochement entre Lucien et le colonel Figueiredo, le tortionnaire de Tiago : « Ce Lucien, ne s'était-il pas un peu exprimé comme le colonel Figueiredo tel que je me l'imaginais⁹⁵? ».

Or, un parallèle entre les deux personnages n'indique pas nécessairement leur parenté : le colonel Figueiredo renvoie plutôt au monde réel, à l'instar d'un Lucien non-surnaturel.

Pourtant, grâce à leur proximité, ces deux personnages affirment réciproquement leur cruauté. Le colonel Figueiredo introduit des actions explicitement abominables, tandis que Lucien ne nous donne que des allusions, évitant d'être ouvertement cruel. Leur rapprochement montre alors clairement que ces deux personnages ont la même intention de dominer, quoi qu'ils se servent de stratégies différentes.

2.2.4 Le fantastique

Dans la narration, Ivan Serov est le premier personnage qui se trouve confronté au surnaturel. Avant d'abandonner ses études, dans sa thèse de doctorat, il tentait de faire une « recherche sur Dieu⁹⁶ » en explorant sa nature : « Ou Dieu est infiniment bon, ou il est tout-puissant. [...] La contradiction ne se résout que si, et uniquement si, Dieu n'existe pas⁹⁷. »

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 198-199 : « J'écris cette fiction pour mon seul plaisir, et je me permets aussi de petites incursions dans la fiction en tant que personnage ».

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.

Brusquement, sans raison apparente, Ivan quitte sa thèse inachevée et ne fait plus rien sur le plan professionnel : « Une année entière s'est alors écoulée sans que je m'en aperçoive [...] je vivais en dilettante⁹⁸. » La seule occupation que Ivan maintienne se résume à des rencontres avec Tiago. Ce misanthrope⁹⁹ solitaire tombe alors dans l'oisiveté : « La solitude dans laquelle j'avais cherché refuge devenait plus contraignante et plus fascinante à la fois¹⁰⁰ ».

Ce trait, nous le trouvons développé dans *Le Fantastique* de Joël Malrieu : « Le personnage, au départ, ne subit pas la solitude ; bien au contraire, il la recherche¹⁰¹. » Il s'agit même d'une condition pour que le fantastique puisse avoir lieu : « sans solitude du personnage, il n'est pas de fantastique¹⁰². » Avant même le surgissement du surnaturel, le personnage fantastique peut alors être repéré et le lecteur peut déjà deviner le fantastique dans le roman.

Quand l'élément surnaturel apparaît enfin, le lecteur ressent cette hésitation qui, d'après Tzvetan Todorov, est une condition clé pour l'accomplissement du genre fantastique¹⁰³. Or, pour décrire le fantastique auquel nous sommes confrontés ici, cette définition reste trop étroite. C'est parce que, dans ce roman, l'emphase repose notamment sur la transformation d'Ivan : le lecteur peut suivre son évolution d'un état léthargique jusqu'à un « sentiment de révolte¹⁰⁴ », évolution rendue possible précisément grâce au phénomène surnaturel. Pour dépeindre alors ce fantastique représenté, nous allons avoir recours à la définition de Maël Malrieu qui tient compte du développement du personnage fantastique :

Le récit fantastique repose [...] sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement¹⁰⁵.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46 : « j'ai omis de considérer ta misanthropie », remarque faite par Lucien.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰¹ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 56.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 29 : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »

¹⁰⁴ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 245.

¹⁰⁵ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 49.

De même, jusqu'à la fin de la narration, les deux expériences du surnaturel (celle de Tiago et celle d'Ivan) sont infailliblement séparées l'une de l'autre : « l'expérience fantastique reste incommunicable¹⁰⁶. »

La discrétion du personnage fantastique semble être une nécessité pour le genre. Ainsi, ni Ivan ni Tiago ne parlent de leurs expériences du surnaturel. De même, en comparant ces expériences, le lecteur apprend qu'elles diffèrent : chacun des personnages vit son propre phénomène surnaturel¹⁰⁷. Par conséquent, à la place de Lucien, un être surnaturel, nous devrions parler de deux êtres surnaturels distincts.

Et bien que ces deux êtres surnaturels se ressemblent, ils ont été conçus spécifiquement, à l'image d'Ivan et de Tiago, car « le phénomène est toujours, d'une certaine façon, le double du personnage¹⁰⁸. » Ivan développe sa ressemblance avec Lucien dans la narration : « cet inconnu était une sorte de double de moi-même¹⁰⁹ » ou encore : « Mon double, l'autre partie de moi-même, la mauvaise, l'immorale [...] »¹¹⁰ » De l'autre côté, le phénomène qui accompagne Tiago est beaucoup moins décrit et le personnage surnaturel ne dévoile que sa propre force, similaire à celle que Tiago possédait autrefois.

Vers la fin du roman, Tiago qualifie son expérience du surnaturel de « folie » : « je suis devenu fou aussitôt qu'ils ont commencé à me torturer¹¹¹ ». Il arrive alors à la conclusion que cet être surnaturel, contre lequel il luttait jusqu'alors, n'était qu'une illusion. Certes, cet aboutissement n'est pas rare car « la folie est très souvent l'ultime étape du parcours du personnage¹¹² ».

De son côté, Ivan ne se résigne pas encore. Bien que lui aussi semble sceptique au sujet de l'existence de Lucien¹¹³, il ne cesse d'examiner attentivement ce personnage surnaturel. Son indécision illustre, une fois de plus, l'hésitation devant le fantastique, la perplexité d'un homme qui est « obligé d'admettre l'incroyable en même temps qu'il est incapable de l'accepter¹¹⁴ ».

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁷ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 105 : « À tel personnage correspond tel phénomène. »

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 36.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 254.

¹¹² Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 71.

¹¹³ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 244 : « Est-ce que je n'étais pas devenu fou ? ».

¹¹⁴ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 64.

Certes, dans la narration, le fantastique débouche sur un monde sans limites. Le thème de la soumission peut alors être traité avec une intensité autrement impossible, comme le montre l'histoire de Tiago. Avec lui, le surnaturel prouve sa domination quand il fait enfin succomber le personnage à la folie car c'est « l'une des formes les plus extrêmes de la perte d'identité¹¹⁵. »

2.2.5 La pluralité des lectures

Ce roman offre une multitude de lectures. Tout d'abord, nous pouvons y trouver des traces concrètes renvoyant au monde réel. Plus précisément, l'écriture introduit « le thème de l'exilé de la dictature militaire » qui se réfère directement au passé récent du pays d'origine de l'auteur : « le dernier président du cycle militaire brésilien, qui a signé la loi de l'amnistie en 1979, a été le général João Batista Figueiredo¹¹⁶. » Le nom du colonel Figueiredo est donc inspiré d'un système politique concret et il facilite ainsi une lecture « réaliste », basée sur le monde existant.

À part ces références, le roman invite à une réflexion plus abstraite. C'est notamment l'évolution d'Ivan, provoquée par l'élément surnaturel, qui suscite la participation du lecteur. Le fantastique suit un objectif où il s'agit de « perturber profondément l'équilibre intellectuel du personnage, et par ce biais, de remettre en question les cadres de pensée du lecteur lui-même¹¹⁷. » Grâce au fantastique, le lecteur peut alors remettre en question ses propres valeurs, celles qu'il croyait inébranlables. Tout comme Ivan, il subit une transformation et trouve enfin « une connaissance de lui-même et du monde qu'il n'aurait jamais pu simplement imaginer¹¹⁸. »

L'importance de ces idées dans la narration est soutenue par le fait que les personnages sont relativement peu décrits de l'intérieur. C'est parce que ce sont, avant tout, des intermédiaires, minutieusement créés afin de correspondre au rôle qu'ils ont à jouer. Sans être « distrait » par la psychologie d'un personnage complexe, le lecteur peut alors se concentrer pleinement sur les idées exposées.

Pour soutenir cette réflexion, nous allons analyser brièvement les indices présents dans les noms des trois personnages principaux — Tiago, Ivan et Lucien.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁶ Lise Gauvin – Jean-Pierre Bertrand. *Littératures mineures en langue majeure*. Op. cit., p. 110.

¹¹⁷ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 48.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

Tout d'abord, le nom de Tiago Cruz est construit comme un jeu de mots : « Le torturé, Tiago Cruz, a un nom qui le désigne comme victime : Tiago (Jacques) est le nom d'un des "frères" de Jesus et Cruz (Croix), annonce la crucifixion¹¹⁹. »

Quand à Ivan Serov, celui-ci s'inspire d'un autre personnage littéraire — Ivan Karamazov. C'est Lucien lui-même qui introduit ce parallèle : « ton homonyme, Ivan Karamazov¹²⁰ » ou encore : « l'argument d'Ivan, qu'il soit Karamazov ou Serov [...] »¹²¹ Ces remarques sont motivées : elles invitent le lecteur à comparer les deux personnages. Et en effet, comme il s'agit de deux intellectuels nihilistes fascinés par le rôle de la religion, leur ressemblance est incontestable.

Enfin, le nom de Lucien est plus complexe. Tout d'abord, ce prénom est aléatoire¹²² et Lucien évoque deux autres noms, « Luciano, Lucchino¹²³ », dont il se sert aussi. Or, en indiquant ces noms, il les rapproche du nom « Lucifer¹²⁴ » qu'il juge être « un beau nom¹²⁵ ». Le choix du nom Lucien, similaire à Lucifer, peut alors être considéré comme un indice supplémentaire de son véritable rôle dans la narration.

Tous ces personnages peuvent être réduits à leurs modèles. Ils sont dépourvus de personnalités propres et prouvent ainsi que l'important dans ce roman, ce ne sont pas les événements concrets, mais les idées qui se cachent derrière eux.

2.3 Catherine Mavrikakis : Le Ciel de Bay City

2.3.1 L'atmosphère du roman

En tant que narrateur, c'est Amy, le personnage principal, qui détermine l'atmosphère du roman. Tout ce qu'elle raconte est sombre voire macabre : ses souvenirs de même que ses réflexions sont marqués d'une tristesse profonde¹²⁶. Pour

¹¹⁹ Lise Gauvin – Jean-Pierre Bertrand. *Littératures mineures en langue majeure*. Op. cit., pp. 110-111.

¹²⁰ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 77.

¹²¹ *Ibid.*, p. 79.

¹²² *Ibid.*, p. 34 : « En fait, je n'ai pas de nom, tu le sais bien. »

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Paris : Sabine Wespieser, 2009, p. 9 : « ma douleur » ; p. 23 : « mes peurs ».

elle, la vie est quelque chose à être enduré¹²⁷ et, ne croyant pas en l'avenir¹²⁸, elle ne cesse d'appeler la mort¹²⁹.

Dans ses descriptions, certains endroits témoignent, eux aussi, de sa mélancolie : « donner quelque humanité à notre maison [...] ce fibrome bleu [...] cette demeure qui avait quelque chose d'un bunker. [...] Avec le temps, d'autres tumeurs de fer-blanc jonchèrent notre rue. Le cancer de la domesticité se généralisa [...] »¹³⁰ ou encore : « La maison de tôle [...] semble encore plus triste que moi. Elle est un avorton de rêve¹³¹. »

La narration entière reflète l'état d'âme morne de l'héroïne. Comme à travers un voile, Amy ne voit son environnement qu'en mauve, un « mauve saumâtre [...] un mauve sale [...] un mauve qui agonise¹³² », une couleur qu'elle associe au spleen et qui ne cesse de la poursuivre.

D'emblée, le lecteur apprend que la famille d'Amy est juive : « nous sommes bel et bien juifs¹³³ ». Pourtant, cette identité est soigneusement gardée en secret par sa mère Denise et sa tante Babette — après l'évocation de leur passé en Europe, elles commencent à chuchoter¹³⁴ dans leur langue maternelle, le français¹³⁵. Devant tout le monde, elles dissimulent ce dont elles parlent pour ne pas avoir à révéler la vérité. La curiosité d'Amy à propos du passé de la famille¹³⁶ se heurte alors au silence voire au reniement¹³⁷.

Pourtant, grâce à ce secret familial, Amy fait preuve d'une « acuité exceptionnelle¹³⁸ ». Elle est très sensible à ce qui se passe autour d'elle et elle arrive à deviner le sujet des conversations, bien que souvent dissimulé. Elle grandit en présence de ces « histoires d'horreur que les deux sœurs se rappellent et

¹²⁷ *Ibid.*, p. 16 : « Je suis condamnée à la vie. »

¹²⁸ *Ibidem* : « Il n'y aura jamais rien d'autre que le ciel mauve et vide de Bay City et les larmes que j'apprends à ne plus verser. »

¹²⁹ *Ibid.*, p. 265 : « Je n'ai appelé que la mort. »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*, p. 218.

¹³² *Ibid.*, p. 9.

¹³³ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 37 : « chuchotent ».

¹³⁵ *Ibidem* : « dans une langue apeurée que je ne réussis pas toujours à comprendre [...] »

¹³⁶ *Ibid.*, p. 71 : « j'essayais souvent [...] d'apprendre quelque chose sur les années de guerre et d'avant-guerre. »

¹³⁷ *Ibid.*, p. 72 : « À mes questions, elle [...] restait très vague en affirmant que les gens disent n'importe quoi [...] »

¹³⁸ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 62.

commémorent¹³⁹ ». Amy connaît donc la vérité dès le début : « j'étais juive [...] on me le cachait mais [...] je le savais¹⁴⁰. »

Or, cette connaissance lui rend la vie difficile : elle devient hantée par un passé qu'elle ne peut partager avec personne. Ainsi, elle reste toute seule avec sa douleur, la véritable source de la peine qui remplit la narration.

2.3.2 Les cauchemars

Dès la plus tendre enfance, Amy est hantée par des cauchemars¹⁴¹ dans lesquels elle « retourne à la guerre¹⁴² », celle qu'elle n'avait pourtant jamais connue. Sans que personne ne lui en parle¹⁴³, elle témoigne des événements qui ont véritablement eu lieu¹⁴⁴ :

dans la cave sans lumière où nous nous cachions [...] Je me fais pousser dans une fosse commune, parmi des milliers de morts [...] Je subis cette ignominie en silence. Hurler ne servirait qu'à me faire descendre à la mitrailleuse par ces hommes indifférents. [...]¹⁴⁵

De même, ces scènes dépassent l'univers du rêve et entrent dans la vie d'Amy. Pour elle, Auschwitz transcende l'endroit et l'époque, elle le voit entrer à Bay City¹⁴⁶, « cette petite ville du Michigan¹⁴⁷ » qu'elle habite avec sa famille :

Dans le ciel mauve de Bay City, il arrive que retombent les fumées grises d'Auschwitz [...] Au-dessus de nos têtes, les cadavres planent, les esprits voltigent et mêlent leurs corps éthérés, souffrants, hargneux aux gaz toxiques et chauds des usines essouffées du Michigan¹⁴⁸.

Or, ce n'est qu'après l'apparition du surnaturel que Amy commence véritablement à confondre le réel et l'imaginaire, le présent et le passé, Bay City et Auschwitz : « Les alliés vont bombarder la maison de tôle. [...] Je me rendors ravie

¹³⁹ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 24.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 114 : « J'ai toujours eu ces rêves ignobles. »

¹⁴² *Ibid.*, p. 113.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 115 : « "On ne lui a rien dit [...]" »

¹⁴⁴ *Ibidem* : « "Elle sait tout [...] Elle sait ce que des membres de la famille ont vécu." »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 10 : « Bay City, Michigan, United States of America. »

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

en imaginant des bombes mastodontes pleuvoir du ciel gros de Bay City. [...] Quel bonheur de sentir que l'on tente d'anéantir ma prison¹⁴⁹. »

Amy devient alors déchirée entre deux mondes — le passé de la famille ne cesse de la hanter et, bien qu'elle l'aurait appréciée, une vie insouciante de jeune Américaine lui est impossible : « je n'ai pu malgré la télé, le K-Mart, les voitures, le sexe, la musique et Alice Cooper déposer ce fardeau pesant de mes origines¹⁵⁰. »

2.3.3 L'identité dissimulée

L'identité juive de la famille, il y a longtemps que Babette et Denise l'ont remplacée par celle des Duchesnay. Cette famille de cultivateurs normands les a adoptées et cachées pendant la guerre¹⁵¹. De même, les Duchesnay ont conçu le projet de les convertir au catholicisme¹⁵² et c'est sous cette influence que Babette est devenue une catholique fervente¹⁵³. Depuis, les deux sœurs ont décidé de rompre tous les liens à leur origine juive, « d'effacer [...] toute trace de "juiverie"¹⁵⁴ », comme s'il s'agissait de quelque chose de honteux. En acceptant ce nouveau nom de famille, elles semblent alors oublier leur ancienne identité.

Aux États-Unis, elles tiennent à être les sœurs Duchesnay, des patriotes françaises¹⁵⁵. Pour elles, la France est un pays parfait et infiniment supérieur aux États-Unis et, malgré leur reconnaissance pour ce pays d'accueil¹⁵⁶, la tante Babette n'hésite pas à exprimer son mépris pour « ces Américains ignorants [...] cette bande de primitifs¹⁵⁷ ». Leur France éblouissante n'est pourtant qu'une illusion¹⁵⁸ qu'elles ont créée afin de ne pas avoir à affronter le véritable passé : « Revoir leur France et leur Normandie détruirait leurs rêves, le monde européen, joyeux, vivant qu'elles se sont construit ici en oubliant combien elles y avaient souffert¹⁵⁹. »

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 145 : « Babette et Denise sont restées en Normandie dans une famille catholique, les Duchesnay, qui les a adoptées et cachées. »

¹⁵² *Ibidem* : « Ils sont heureux de sauver les âmes et la vie de deux petites filles juives qu'ils entendent convertir. »

¹⁵³ *Ibid.*, p. 20 : « Ma tante est très croyante. »

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 25 : « Ma famille est gaulliste [...] et l'exil en Amérique ne peut rien changer à cela. »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 225 : « Elles croient dans cette nation qui leur a permis d'oublier le passé, de refaire leur vie. »

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 233 : « illusions françaises ».

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Croyant à la supériorité des Français, elles s'attachent pourtant fièrement à leurs origines : « Les sœurs Duchesnay se voient comme de grandes dames. [...] prononcent à la française [...] Ma tante me dit toujours que les gens de Bay City sont des ploucs et qu'il faut marcher la tête haute¹⁶⁰. »

La tante Babette fait de son mieux pour évoquer leur prétendu « passé illustre » également dans leur maison. Mais les meubles, en apparence anciens, trahissent leur « fausse richesse¹⁶¹ » et le salon entier, conçu pour ressembler à une « demeure de grande bourgeoisie du dix-neuvième siècle¹⁶² », fait plutôt penser à un « décor de théâtre¹⁶³ » :

Le piano que ma tante s'est procuré [...] est particulièrement kitsch. Le bois noir imite l'ébène et est recouvert d'une épaisse couche de vernis qui le fait briller, même dans la nuit. [...] Je ne vois pas en quoi Babette peut voir en ce piano hideux et tape-à-l'œil quelque chose d'un passé glorieux [...] Des lampes recouvertes d'une peinture dorée se veulent l'imitation de grands candélabres [...] Les livres reliés en cuir bleu, noir, vert ou brun y sont rangés. [...] Personne dans la maison de tôle n'a jamais lu ces livres¹⁶⁴.

Amy décèle la dissimulation. Cette maison fragile, « ce lieu dérisoire et vaniteux¹⁶⁵ », elle le méprise, tout comme elle méprise le silence sur ses ancêtres. Elle ne veut pas faire partie de cette famille Duchesnay et, malgré la peine que cela lui cause, elle préfère honorer sa famille juive.

2.3.4 Les personnages surnaturels

Enfin, le surnaturel surgit. Faisant le ménage¹⁶⁶, Amy tombe sur lui dans la cave : « je pénètre dans cette minuscule pièce sombre [...] j'aperçois sur une pailleasse sale une femme très, très âgée, assise à côté d'un vieillard grabataire. Ils sont là terrés dans le noir et ont l'air absolument terrifiés¹⁶⁷. » De par la tante Babette, qui assiste elle aussi à la scène, Amy apprend qui sont ces personnages : « “Voici Elsa Rozenweig et voici son mari, Georges Rosenberg, tes grands-parents [...] morts à

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 140-141.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶² *Ibid.*, p. 134.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 133-135.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 74 : « nous faisons le ménage ».

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 80-81.

Auschwitz.”¹⁶⁸ » Babette connaît même les dates de leur décès : Elsa est morte le 18 décembre 1943 et Georges au mois de mai 1944¹⁶⁹. L’aspect surnaturel de ces êtres est ainsi évident : « Ce ne sont pas des vivants.[...] Ce sont des morts¹⁷⁰ ».

Leur mort à Auschwitz, de même que les noms de famille juifs (Rozenweig et Rosenberg) confirment l’identité juive de la famille, indiquée à travers la narration. Pourtant, ce témoignage est important pour Amy : « Un abcès a été crevé. Le pus du ciel est sorti. [...] je suis heureuse que le firmament ait enfin fait éclater son mystère [...]»¹⁷¹ » Amy a enfin une preuve de ce qu’elle savait depuis toujours.

Or, avec le soulagement, elle ressent aussi de la colère. Dans les traits de ses grands-parents, Amy peut clairement lire l’horreur de ce qu’ils ont vécu : « Ils sont [...] terrifiés par ma voix, ma taille, ma force. [...] En eux ne réside qu’une peur incommensurable que le moindre de mes gestes vient réveiller¹⁷². »

Sa frustration ne cesse de croître quand elle réalise que sa famille ne reconnaîtra jamais ces ancêtres. Ils seront toujours là, cachés dans cette cave toute sale¹⁷³ car les sœurs Duchesnay n’admettront jamais leurs propre origines juives. Face au sort de ses grands-parents, la dissimulation lui devient insupportable et Amy se laisse emporter par sa fureur :

Je me mets à taper dans le mur [...] en criant, en me débattant contre ce qui m’étouffe et que je ne peux vraiment designer. Je pleure en hurlant [...] Je défonce un mur [...] puis un autre [...] Je laboure les murs de coups. J’ai les mains en sang et les jambes aussi. [...]»¹⁷⁴

2.3.5 La rupture

Le surnaturel introduit une intensité nouvelle à l’expérience d’Amy. Ce qu’elle ressentait déjà auparavant gagne maintenant en importance et en urgence. Auprès de ses « grands-parents morts-vivants », elle comprend enfin pleinement l’horreur du passé de même que l’injustice de la dissimulation des origines juives par

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁹ *Ibidem* : « maman, le 18 décembre 1943, dans une chambre à gaz [...] papa, au mois de mai 1944, quelque temps avant la libération. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷² *Ibid.*, p. 87.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 81 : « je suis éberluée par l’état de saleté ».

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 89.

la famille. Le surgissement du surnaturel marque une rupture à venir : « Quelque chose va avoir lieu. Il n'est plus possible de reculer. » 131.

Amy ne peut plus endurer les « mensonges puants¹⁷⁵ » des sœurs Duchesnay, elle doit mettre fin à tous les secrets, à l'errance de ses grands-parents¹⁷⁶, à la souffrance de sa famille entière. Enfin, la rupture arrive et Amy brûle la maison de tôle avec tous ses habitants :

Je mets de l'essence sur les rideaux rouges du salon [...] je vois Elsa et Georges à côté de moi. Ils viennent de sortir de leur cagibi pour m'aider. [...] Georges me fit un signe. C'est lui qui allumera le brasier. [...] Tout prend feu. Georges saisit la main d'Elsa. Ils se jettent tous les deux dans le brasier en me souriant¹⁷⁷.

Amy a alors trouvé une solution à cette situation intenable. Elle savait que ni sa mère, ni sa tante ne révéleraient leur mensonge mais qu'il était nécessaire que tout disparaisse, même cette maison « toujours si propre¹⁷⁸ », pour que la vie soit de nouveau possible.

Après l'incendie, Amy peut enfin revendiquer son identité juive. Symboliquement, elle rompt avec sa vie ancienne : « Amy Duchesnay n'est plus. Elle est morte et enterrée. Sous le ciel mauve, toxique, de Bay City¹⁷⁹. » Pour commencer une vie nouvelle, elle renonce à l'héritage des Duchesnay : « J'ai changé de nom [...] je ne voulais plus être la descendante de ces paysans catholiques de Villers-Bocage qui ont adopté ma mère et ma tante¹⁸⁰. » Elle se décide à revenir à l'identité de ses ancêtres et accepte leurs noms de famille, « Rozenweig-Rosenberg¹⁸¹ », qu'elle porte « fièrement, douloureusement¹⁸² ».

Amy n'a alors plus besoin de dissimuler, mais elle doit encore se réconcilier avec un passé difficile. Même des années plus tard, le traumatisme est toujours là : « Autour de moi, l'histoire rôde à nouveau, les cauchemars se réveillent [...] Bientôt, après des années de repos et de tromperie, ils seront tout à fait vigoureux¹⁸³. » Ainsi,

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 233 : « elles veillent à conserver entiers les mensonges puants de leur vie. »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 239 : « Mes grands-parents ne peuvent reposer en paix. »

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 248-249.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 260.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 256.

en visitant des camps de concentration en Pologne¹⁸⁴, Amy voit encore les morts :
« Une horde de cadavres vivant encore m’entouraient en hurlant et me suppliant de rester, avec eux, d’empêcher leur anéantissement, leurs douleurs [...] »¹⁸⁵ »

2.3.6 Les personnages fantastiques

Dans le roman, le principal personnage fantastique est Amy. Son rôle est double : elle n’est pas seulement un personnage, mais aussi le narrateur. Et, étant un narrateur représenté, elle suscite l’attachement du lecteur : « la première personne “racontante” est celle qui permet le plus aisément l’identification du lecteur au personnage [...] »¹⁸⁶ » Ainsi, le lecteur peut reprendre à son compte toutes les incertitudes d’Amy sur ce qui est réel et ce qui n’est qu’une illusion.

En tant que personnage, Amy est solitaire¹⁸⁷ et, n’ayant aucun espoir en la vie¹⁸⁸, elle se trouve dans une véritable « situation de vide »¹⁸⁹. Or, malgré ce néant dans sa vie, elle est particulièrement réceptive « à des manifestations que les autres ne remarquent même pas »¹⁹⁰. » Partout elle voit les cendres de ses ancêtres brûlés, que le vent emporte à travers le monde¹⁹¹. Ce que personne d’autre ne peut percevoir, elle le voit directement grâce à une sensibilité exceptionnelle.

Au début de la narration, Amy est une enfant. Elle n’arrive pas encore à distinguer son imagination du monde réel¹⁹² et, par conséquent, elle confond « le moi et le monde extérieur »¹⁹³. Ainsi, tout ce qui la hante devient incorporé dans sa vie.

Or, même à cela, il y a une limite. Bien que ses dons d’observation extraordinaires puissent déjà faire penser à un caractère surnaturel, ce n’est que la présence effective du surnaturel qui transgresse la limite de ce qu’Amy peut accepter. Une fois présent, ce surnaturel ne lui est pas inconnu : ses cauchemars l’ont déjà

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 51-52 : « en Pologne [...] la visite des camps ».

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸⁶ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 89.

¹⁸⁷ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 227 : « Des amis, en fait, je n’en ai pas vraiment. »

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 35 : « je n’ai aucune raison d’exister. »

¹⁸⁹ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 62.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 52 : « les cieux transportent encore leurs cendres livides partout dans le monde. »

¹⁹² Jean Piaget. *Six études de psychologie*. Paris : Gonthier, 1967, p. 124 : « Au point de départ de l’évolution mentale il n’existe [...] aucune différenciation entre le moi et le monde extérieur. »

¹⁹³ *Ibidem*.

initiée à l'holocauste et, dans ce sens, elle peut comprendre le surnaturel comme quelque chose qui ne fait que compléter ce qu'elle avait connu depuis toujours.

Devenant adulte¹⁹⁴, Amy commence enfin à affronter ses peines : elle décide de ne plus endurer l'ordre établi et en devient « complètement et durablement¹⁹⁵ » métamorphosée. Avec elle, le lecteur suit, lui aussi, une véritable évolution.

Amy n'est toutefois pas le seul personnage fantastique dans la narration — sa tante Babette avait, elle aussi, été capable de repérer des êtres surnaturels. Or, suivant les règles du fantastique, leurs perceptions de cet événement diffèrent : « le phénomène [...] n'est pas perçu par tous, ou sinon, pas de la même manière¹⁹⁶. »

Babette, elle aussi, envisage un projet concernant les deux êtres surnaturels. Or, sa conception ne contient aucun examen de conscience, car elle ne voit pas le lien entre leur sort et sa vie à elle. Ainsi, au lieu d'assumer l'identité juive de ses parents, Babette veut les faire « abjurer le judaïsme¹⁹⁷ », cette « religion maudite¹⁹⁸ ». Ensuite, elle les convertirait au catholicisme et, ce faisant, elle sauverait leurs âmes¹⁹⁹.

Pourtant, Babette n'est pas exempte du traumatisme : tout comme Amy, elle ne cesse d'être tourmentée par le passé. Et ce n'est que devant le surnaturel qu'elle dévoile enfin son supplice à Amy :

Ta mère me disait d'arrêter de fouiller le passé, de ne rien déterrer du temps. Mais on ne peut déterrer les cendres qui voltigent encore dans le ciel polonais. [...] Du corps de mes parents, de mes oncles, de mes tantes, nous continuons à respirer les restes [...]²⁰⁰

Par cet aveu, le lecteur comprend que leur vie dissimulée les tourmente toutes les deux. Or, contrairement à Amy, Babette n'est pas capable d'évoluer et ainsi, c'est Amy qui doit prendre l'initiative de la solution.

¹⁹⁴ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 172 : « Demain, j'aurai dix-huit ans. »

¹⁹⁵ Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Op. cit., p. 49 : « le récit fantastique repose [...] sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène [...] dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹⁷ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 149.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 181 : « convertir [...] leur ouvrir la porte du paradis et leur permettre d'en finir avec l'errance. »

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

2.3.7 L'hésitation

Afin que le caractère fantastique d'un roman soit préservé, le lecteur doit tout d'abord douter de la nature de ce qu'il lit²⁰¹. Ainsi, pour créer un contrepoids au surnaturel qui prédomine dans la narration de ce roman, Amy y introduit la possibilité de sa propre folie : « j'étais aussi folle que ma tante²⁰² », « moi, qui pour ma tante accepte de voir ses fantômes [...] moi la complice, l'alliée de sa folie²⁰³ ».

Or, la folie semble sortir de la narration même, sans même être explicitement évoquée. Ici et là se trouvent disséminés tous les souvenirs, fortuitement laissés à un endroit quelconque, comme si Amy venait justement de se les rappeler. La tension, de même que le choc sont ainsi effacés de la narration — tout y est évoqué d'avance. Entre autres, l'incendie de la maison est annoncée dès la fin du premier chapitre, bien avant l'événement même :

À Bay City, dans la nuit du 4 au 5 juillet 1979, alors que je viens tout juste de fêter mes dix-huit ans, je mets le feu à la maison de ma tante Babette et de mon oncle Gustave et toute ma famille meurt cramée. Je suis derrière la maison et je regarde²⁰⁴.

Ce passage est très significatif : étant donné que l'événement horrible est relaté sans la moindre émotion, le lecteur découvre un côté froid, presque impassible de la narratrice. Ceci, combiné avec des visions incroyables peut, en effet, inciter à croire qu'Amy est une personne gravement perturbée.

Pourtant, rien dans la narration n'est censé le prouver définitivement. Grâce au double rôle d'Amy, l'hésitation est maintenue — soit Amy est folle et tout ce qu'elle raconte n'est que le produit de son imagination, soit les événements surnaturels sont à ce point choquants qu'elle en commence à questionner sa propre lucidité. Dans les deux cas, le lecteur trouve certaines disparités et, à chaque fois, il se heurte à des problèmes logiquement insolubles.

2.3.8 La conclusion

Bien que le roman parle de l'holocauste, son sujet principal est le traumatisme des survivants et de leur descendance — un traumatisme trans-générationnel. Le

²⁰¹ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 88 : « le fantastique [...] exige le doute ».

²⁰² Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 140.

²⁰³ *Ibid.*, p. 150.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

suraturel, cet élément incroyable, y introduit une intensité nouvelle : le lecteur n'est pas confronté à des événements éloignés dans le passé, mais il les trouve présents ici et maintenant. Ainsi, les morts sont réanimés, leurs histoires redeviennent palpables. À travers le sort d'Elsa Rozenweig, de Georges Rosenberg et de plusieurs autres victimes qui apparaissent dans les cauchemars d'Amy, le lecteur visite directement les camps de concentration et éprouve leurs horreurs²⁰⁵.

Or, même si Amy met fin à la dissimulation pratiquée par sa famille, le traumatisme reste présent. La toute dernière page de la narration révèle que cet héritage macabre passe également à la descendance de l'héroïne : « Heaven est couchée entre les deux grands-parents et enlace le corps d'Elsa [...] Je voudrais crier. Hurler de douleur. Ma fille chérie habite elle aussi l'histoire²⁰⁶. » La volonté d'Amy de protéger sa fille²⁰⁷ s'est donc soldée par un échec et le roman se termine par l'impossibilité d'échapper au traumatisme familial.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 165 : « le scandale des camps de concentration réside dans cette mort collective, publique, arrachée à même la vie, abruptement. »

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 294.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 286 : « Autour de ma fille, j'ai construit un rempart contre l'histoire, j'ai creusé des fossés [...] pour que les mauvais rêves, les cauchemars [...] ne puissent jamais passer. »

3. Pour une comparaison des trois œuvres

3.1 La classification des romans étudiés

3.1.1 « Les thèmes du je²⁰⁸ »

D'après Tzvetan Todorov, les œuvres fantastiques peuvent être divisées en deux groupes de thèmes : les « thèmes du *je* » et les « thèmes du *tu*²⁰⁹ ». Ainsi, pour éclaircir les particularités de chacun de ces groupes, nous allons avoir recours à nos trois romans étudiés.

Le premier groupe de thèmes, celui des « thèmes du *je* », est caractérisé notamment par la « position passive²¹⁰ » du personnage fantastique. Ce trait peut être observé dans *Le Ciel de Bay City*, de même que dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Ceci dit, de ces deux romans, celui de Michel Tremblay offre une « expérience surnaturelle » beaucoup plus modérée.

Certes, nous pouvons y trouver des personnages fantastiques, mais le lecteur ne peut s'identifier à aucun d'entre eux : ce n'est ni Marcel ni Josaphat-le-Violon qui assure la narration. En effet, le narrateur de ce roman est omniscient et il se sert du surnaturel notamment pour « rafraîchir » l'ambiance de ses descriptions. Pour parler des « thèmes du *je* », nous allons donc avoir recours au roman de Catherine Mavrikakis qui offre un surnaturel plus intensément développé et peut ainsi mieux illustrer la particularité de ce groupe de thèmes.

Tout d'abord, dans *Le Ciel de Bay City*, nous pouvons constater l'importance de la perception du monde²¹¹ qui est aussi le trait principal de ce groupe de thèmes. Dans ce roman, l'accent est mis sur le regard d'Amy : dès le début de la narration, sa perception est comme voilée par la couleur mauve qui poursuit l'héroïne et qui l'empêche de voir « clairement » le monde autour d'elle. Nous pouvons même considérer ce motif comme la première manifestation du surnaturel dans la narration.

Ce n'est pourtant qu'avec le surgissement explicite du surnaturel que la perception d'Amy devient tout à fait bouleversée. Regardant dans les yeux des êtres surnaturels, ses grands-parents morts, elle voit toutes les atrocités qu'ils ont vécues :

²⁰⁸ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 113.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 131.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

²¹¹ *Ibid.*, p. 127 : « [...] une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui. »

« Dans leurs pupilles, je peux voir le ciel noir du gouffre nazi et l’extermination d’un peuple²¹². »

Ce groupe de thèmes exige que l’apparition surnaturelle soit accompagnée d’un « élément appartenant au domaine du regard²¹³ ». Dans le cas de cette scène, ce sont alors les pupilles des grands-parents qui jouent ce rôle : ils servent de miroir²¹⁴ qui permet à Amy de faire « un pas décisif vers le surnaturel²¹⁵ ». Elle entre ainsi dans un monde nouveau et cesse de voir uniquement ce qui se trouve devant elle²¹⁶.

Comme nous l’avons déjà constaté, la coprésence des deux mondes pose problème à Amy, qui commence à confondre le réel et l’imaginaire²¹⁷. En effet, elle ne peut plus distinguer sa « vie américaine » de celle de ses ancêtres, comme le montre cet extrait : « ma tante, véritable kapo, les garde. [...] ils sont dans la chambre à gaz [...] »²¹⁸ »

Enfin, Amy s’identifie à ses ancêtres tués dans l’holocauste et, tout comme eux, elle devient un corps affamé : « je mange de moins en moins. Je suis devenue une vieille anorexique [...] Je rejoue lamentablement l’holocauste²¹⁹. »

3.1.2 « Les thèmes du tu »

Face au surnaturel, le personnage fantastique du *Maître de jeu* se comporte tout à fait différemment. Certes, au début de la narration, Ivan Serov est, comme Amy, tout seul²²⁰. Pourtant, il ne reste pas isolé et, après l’introduction du surnaturel, il commence à communiquer véritablement avec le monde environnant²²¹.

Or, cette communication ne se limite pas aux nombreux dialogues qui ponctuent la narration. Au fur et à mesure, Ivan dévoile ses désirs secrets, ceux que lui-même ne connaissait pas encore. Ainsi, nous en arrivons aux « thèmes du *tu* » qui

²¹² Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., pp. 87-88.

²¹³ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 127.

²¹⁴ *Ibidem* : « Ce sont en particulier les lunettes et le miroir qui permettent de pénétrer dans l’univers merveilleux. »

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 129 : « [...] ce dépassement de la vision, cette transgression du regard [...] »

²¹⁷ *Ibid.*, p. 119 : « la limite entre le physique et le mental [...] cesse d’être étanche. »

²¹⁸ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 88.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 254.

²²⁰ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 24 : « La solitude dans laquelle j’avais cherché refuge [...] »

²²¹ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 146 : « on observe ici [...] une forte action sur le monde environnant [...] »

indiquent une « relation de l'homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient²²². »

En effet, sans se préoccuper d'être choquante, la narration montre les perversités qui se cachaient dans l'inconscient d'Ivan Serov²²³ :

Sa chair cédait à mes étreintes et mes doigts là ravageaient jusqu'au sang ; je plongeais dans des abîmes visqueux et moites sans cependant lui arracher aucune plainte, rien que des rires et des gémissements de plaisir [...] Isabelle souriait avant d'entrouvrir davantage sa bouche et de s'agripper en me mordant. Nous voyagions ainsi au long de nos corps, tout en fouillant nos entrailles dans une frénésie cannibale, incapables de mettre un frein à ce massacre sanglant²²⁴.

Cette scène montre un univers de « plaisirs physiques²²⁵ » appartenant à un « “étrange” social²²⁶ ». Or, même le cadre de cette catégorie semble être dépassé, car la cruauté y est vertigineusement proche de la mort : « Cette Isabelle-là ne pouvait exister que dans mes fantaisies ; sinon, j'avais dû la tuer²²⁷. » Ainsi, c'est la mort qui est considérée comme l'ultime étape de ce « voyage » : « La chaîne qui partait du désir et passait par la cruauté nous a fait rencontrer la mort²²⁸ ».

Certes, cette « cruauté pure²²⁹ », cette insistance sadique sur la chair peut avoir une origine sexuelle. Toutefois, la même origine peut être décelée également dans la torture de Tiago²³⁰ :

J'ai entendu le claquement métallique de la lourde porte, et je me suis trouvé seul avec les tortionnaires [...] J'ai tenté de me défendre mais ils se sont abattus sur moi avec une telle cruauté, leurs coups étaient si précis, qu'en quelques instants j'étais à leur merci. Une douleur atroce dans la poitrine, des pointes lancinantes au crâne, ma bouche enflée et le sang qui baignait mon visage, tout se fondait en une unique sensation confuse, pendant qu'ils arrachaient ma tenue de prisonnier. Attaché à la chaise par des menottes qui me broyaient les poignets et les mollets à chaque secousse de mon corps, dans un état d'épouvante, je criais, les yeux fermés. La douleur était si intense, elle

²²² *Ibidem*.

²²³ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 168 : « des perversités dans mon esprit. »

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 131.

²²⁶ *Ibid.*, p. 138.

²²⁷ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 169.

²²⁸ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 142.

²²⁹ *Ibid.*, p. 139.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 139-140 : « On touche là à la cruauté pure, dont l'origine sexuelle n'est pas toujours apparente. »

se déplaçait si inopinément d'une partie du corps à une autre, et sa variété était telle que je n'arrivais pas à saisir la nature exacte des sévices qu'ils m'infligeaient²³¹.

Ainsi, les deux « tortures » sont marquées par un plaisir de la part de celui qui les inflige²³². Effectivement, la narration introduit ici le diable, qui est l'une des incarnations les plus fréquentes d'un tel désir²³³. Pourtant, ce n'est pas seulement lui qui répand cette « atmosphère de sensualité²³⁴ » et nous devons ainsi admettre la complicité d'Ivan Serov, qui pourrait même être considéré comme la principale source de cette perversion.

3.1.3 La conclusion

Au début de chacune des trois narrations, le personnage fantastique se trouve isolé. Ensuite, une fois que le surnaturel se manifeste, ce personnage en devient transformé et suit l'une des deux voies suivantes : soit il se replie sur lui-même, se contentant d'observer le monde autour de lui²³⁵ (Amy Duchesnay), soit il devient attiré par « le monde des plaisirs physiques²³⁶ » qu'il souhaite explorer activement (Ivan Serov). Suivant cette distinction, nous avons alors pu établir que *Le Ciel de Bay City* fait partie des « thèmes du je », tandis que *Le Maître de jeu* appartient aux « thèmes du tu ».

De même, c'est l'attitude du personnage fantastique qui détermine le groupe de thèmes auquel l'œuvre sera rattachée. Si non, le lecteur pourrait aisément succomber à une mystification. En effet, certains des sujets produisent l'impression fausse d'appartenir à un groupe de thèmes différents, comme nous pouvons le constater dans cet extrait du *Ciel de Bay City* :

En 1974 encore, je perds ce qui me restait de virginité vaginale [...] Nous allons le soir, toute une bande d'amies [...] dans un bois derrière le K-Mart pour nous entraîner à l'hétérosexualité, à ses pratiques éclairs et des techniques de bloc job qui vont faire de tous nos petits copains de l'époque

²³¹ Sergio Kokis. *Le Maître de jeu*. Op. cit., p. 110.

²³² Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 140 : « tortures qui provoquent un plaisir chez celui qui les inflige. »

²³³ *Ibid.*, p. 134 : « Le désir [...] trouve son incarnation dans quelques-unes des figures les plus fréquentes du monde surnaturel, en particulier dans celle du diable. »

²³⁴ *Ibid.*, p. 142.

²³⁵ *Ibid.*, p. 146 : « les thèmes du je impliquaient essentiellement une position passive ».

²³⁶ *Ibid.*, p. 131.

des pères de famille éjaculateurs précoces, des batteurs de femmes, des violeurs en série [...] L'avortement n'est pas évident dans le Michigan pour les enfants de treize ans [...] Quand on est mal prises, on s'entraide le week-end avec des aiguilles à tricoter [...] Mais rien n'est vraiment sûr et les perforations d'utérus ou les hémorragies tragiques sont à craindre [...] ²³⁷

Cette scène évoque un « “étrange” social²³⁸ » et pourrait ainsi faire penser aux « thèmes du *tu* » qui exploitent ce domaine. Pourtant, contrairement à Ivan, Amy n'y éprouve aucune sensation excitante : pour elle, ces activités ne sont qu'un moyen d'éloigner l'ennui²³⁹. Ainsi, par son attitude, elle confirme une « position passive²⁴⁰ » et maintient la narration dans le domaine des « thèmes du *je* ». En cas de doutes sur l'appartenance d'une œuvre, nous devons alors toujours avoir recours à l'état d'âme du personnage fantastique.

Toutefois, la classification des trois romans est potentiellement problématique. En effet, le système des groupes de thèmes avait été établi pour des œuvres fantastiques « traditionnelles ». Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov traite la nouvelle création fantastique à part et ne la mentionne qu'à la fin de cet ouvrage, après avoir établi et étudié les œuvres modèles du genre. Faute de commentaire au sujet de la classification des œuvres nouvelles, nous ne pouvons alors que deviner s'il est convenable de les y incorporer, ou si la différence d'interprétation du genre est trop grande pour les y inclure.

3.2 Le nouveau fantastique

Certes, les trois romans étudiés renvoient à un monde « réaliste ». Pourtant, les références du *Ciel de Bay City* et du *Maître de jeu* sont beaucoup plus puissantes que celles de *La Grosse femme d'à côté est enceinte*. En effet, ces deux romans introduisent des événements historiques très troublants : dans *Le Maître de jeu*, il s'agit de la dictature brésilienne et, dans *Le Ciel de Bay City*, le sujet principal est la Shoah.

Toutefois, dans les romans, la lutte semble dépasser le cadre de ces événements précis. Ainsi, l'aventure d'Ivan Serov du *Maître de jeu* introduit une

²³⁷ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., pp. 26-27.

²³⁸ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 138.

²³⁹ Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 27 : « La sexualité est [...] moins ennuyeuse que ma famille. »

²⁴⁰ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Op. cit., p. 146.

problématique plus générale du pouvoir et de la domination, de même que la question du bien et du mal. Quant à Amy du *Ciel de Bay City*, l'héroïne va aussi plus loin dans sa critique de l'état de choses. Parlant de l'holocauste, elle ne se contente pas d'une interprétation simplifiée des événements et décide de dénoncer la complicité des Américains dans le massacre :

Le 22 mai 1920, le journal hebdomadaire de Ford attaqua les juifs dans ses pages [...] Ford lui-même publia quatre brochures antisémites à partir d'articles parus dans son journal et rassembla des textes dans un recueil intitulé *The International Jew*. Ce livre connut un grand succès en Allemagne en influença la jeunesse. Hitler aimait Ford, avait un portrait de lui dans son bureau à Munich, le louangea dans *Mein Kampf* et lui octroya la Grande Croix de l'ordre suprême de l'Aigle en 1938²⁴¹.

D'une manière fort similaire à la situation dans *Le Maître de jeu*, le lecteur de ce roman est invité à une polémique visant la responsabilité, le pouvoir, le mal, mais aussi de nombreux autres sujets qui en résultent. De même, par l'introduction de « l'extermination des Amérindiens²⁴² » dans la narration, le lecteur peut aussi garder un certain recul par rapport au sujet principal — la Shoah — et y réfléchir d'une manière plus abstraite. Ainsi, la narration ne peut plus cacher son objectif qui est de lutter pour la justice et dénoncer le mal dans le monde.

En effet, l'intensité de l'engagement politique et philosophique de ces deux romans (*Le Maître de jeu* et *Le Ciel de Bay City*) les place à l'écart du troisième : *La Grosse femme d'à côté est enceinte* n'entame aucune lutte violente ni ne lance une véritable interrogation au sujet des événements présentés par la narration. De plus, ces deux romans transcendent, géographiquement mais aussi politiquement, le territoire québécois, se référant ainsi à un contexte international. Ce n'est alors que le roman de Michel Tremblay qui reste fidèle à la tradition de l'écriture québécoise et qui place sa narration dans un endroit correspondant.

Pour conclure, nous pouvons cependant trouver un élément commun à tous ces trois romans si uniques. Comme il s'agit d'œuvres fantastiques contemporaines, leurs narrations se servent du surnaturel non pas pour cacher des secrets ou voiler des passions interdites, mais uniquement pour évoquer des expériences hors du commun.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 252.

²⁴² Catherine Mavrikakis. *Le Ciel de Bay City*. Op. cit., p. 54.

C'est ainsi au lecteur de chercher les indices dans cet espace mystérieux et, en le faisant, découvrir des pensées nouvelles.

4. Bibliographie

4.1 Bibliographie primaire

KOKIS, Sergio. *Le Maître de jeu*. Montréal : XYZ, 1999.

MAVRIKAKIS, Catherine. *Le Ciel de Bay City*. Paris : Sabine Wespieser, 2009.

TREMBLAY, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Montréal : Leméac, 1995 [1978].

4.2 Bibliographie secondaire

GAUVIN, Lise – BERTRAND, Jean-Pierre. *Littératures mineures en langue majeure*. Presses de l'Université de Montréal, 2003.

LEŽATKOVÁ, Klára. *À travers le miroir du merveilleux. Les romans du pays incertain de Jacques Ferron*. Brno, Masarykova univerzita, 2014.

MALRIEU, Joël. *Le Fantastique*. Paris : Hachette, 1992.

PIAGET, Jean. *Six études de psychologie*. Paris : Gonthier, 1967.

PIRONTI, Gabriella – PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. « Ilithyie au travail : de la mère à l'enfant ». In : *Mères et maternités en Grèce ancienne*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Daedalus, 2013, pp. 71-91.

PIRONTI, Gabriella – PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte*. Études de Lettres. Lausanne, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.